В ноябре 1994 года в Третьяковской галерее прошла персональная выставка Адиля Астемирова.
Художник представил проект «Онтосимметрии, цикл “Не имеющие обозначений”».
На открытии выставки Адиль Астемиров назвал Гейдара Джемаля непосредственным участником этого проекта.
Составной частью арт-события стал написанный для выставки манифест Джемаля «Художник и культура», опубликованный в каталоге.
В те дни мы несколько раз приезжали на дачу Джемаля в Валентиновке. Мы — это Астемиров, я и несколько журналистов.
Беседы на даче записывались, но куда-то «энтропировали» («энтропировали» —один из любимых терминов Джемаля).
На мой взгляд, именно в ходе тех бесед в монологах Джемаля выкристаллизовывались основные его мысли о культуре и искусстве, которые позже россыпью встречаются в его текстах, выступлениях и интервью.
Одна из рабочих записей недавно нашлась, мне с большим трудом, «по буквам», содержание удалось восстановить. Скорее, это части двух бесед и монолог художника, ценный уже тем, что его слушал внимательно Джемаль. Я собрал всё это в одну «Беседу»
Участники беседы: Джемаль, Астемиров и пара журналистов (авторы «безымянных» вопросов). Я — внимательный слушатель.

/Ахмед Магомедов/

Гейдар Джемаль. Художник и культура

1994 г.

К началу XX века интеллектуалы устали от культуры. Наиболее искренние среди них сознавали, что «человеческое», ставшее общим знаменателем любых ориентаций, — это синоним духовной гибели. Культура превратилась в кладбище всех когда-либо брошенных вызовов. Одним из последних на этом кладбище был погребен трагический бунт Ницше с его декларацией о необходимости «преодолеть человека».

Искусство стало полем самых яростных битв против «слишком человеческого». В нервах художника живет титанический импульс — воля к преодолению формы, которую глубоко неверно принимают за волю к преодолению материи.

Художник — приемное дитя Хаоса, и «человеческое» как форма форм предстает его главным врагом. Однако роковым образом эта борьба за новый хаос — новый, «титанический», порядок — идет в изначально организованной среде, частью которой является он сам. «Титанизм» давно

стал предметом, плененным в пространстве культуры. Это пространство клейко и однородно, в нем царит ровный, лишенный источников свет, — как в фантазиях о потустороннем.

Ужас в том, что это пространство в высшей степени *посюсторонне*. Культура — это апофеоз вечного «здесь». «Любовь к дальнему» стоит в ней на одной полке с «любовью к ближнему». Евангелие, де Сад, Ницше замурованы в общечеловеческий янтарь, открытые со всех сторон сравнительному анализу культуролога.

Смысл культуры в том, что она — континуум. Она, как вода, принципиально отвергает разрыв. Внутрикультурная иерархия чужда эксцессов, ее ступени не разделены бездной.

Какой бы монстр не отбросил свою тень внутрь этой платоновской пещеры, она, эта тень, все равно будет поверяться человеком — «мерой всех вещей».

Поэтому культура есть начало и конец метафизической пошлости. Адепты кукольного бессмертия — культурного вневременья — ухитрились все уцелевшие доныне документы духа загнать на универсальную полку этой пошлости.

Осталась лишь одна книга, которая не вошла и, очевидно, уже до конца истории так и не встанет в ряд с другими корешками. Это — Коран, о существовании которого наслышано все человечество, — последнее напоминание о смерти, которое культуролог еще принимает всерьез.

В чем тайна его успешного сопротивления культуре, тайна, бесспорно имеющая отношение к чуду?

Коран — внечеловеческий императив, он не только провозглашает необходимость такого императива — он им является. Авторами дошедших до нас священных текстов были жрецы; в лучшем случае, возможно, апостолы. Максимум подлинности этих писаний назывался «боговдохновенностью».

Автор Корана — сам Бог. Коран определяется через категорическое исключение всякого сомнения и всякого сравнения в отношении себя. Для культуры это чистое безумие!

А для искусства?

Искусство, внешне родственное идолотворчеству, было бы откровенной глупостью, если бы не заключенная в нем сила отрицания. Это отрицание слепо и поэтому вновь и вновь проигрывает хитрой церкви человекобожия, но оно способно прозреть.

Ненависть к культуре — внутренний огонь искусства. Нечеловеческий императив, отрицающий все, кроме себя, — его недостижимый идеал.

У титанов, проигравших олимпийцам, остается последний шанс: обратиться в Единобожие.

У любого подлинного художника пока еще есть этот шанс...

Беседа в Валентиновке, ноябрь 1994 года

Вопрос: *Расскажите про ваш проект «Онтосимметрии», раскройте идеи, заложенные в нём…*

Адиль Астемиров: На этой выставке для меня было важно, чтобы работы в экспозиции, сохраняя свою самодостаточность, внутреннюю законченность, ещё и выполняли функции цвето-пластических элементов, — другими словами, все работы, при своей внутренней законченности, самодостаточности, одновременно составляют одну единую макро-работу. В общем, на выставке представлена одна макро-работа, состоящая из множества работ.

Пока делал экспозицию, я пытался, как мог, управлять зрительными проекциями, разбивать перспективу, вносить новые формы экспонирования. Кроме работ на стенах, задающих своим местоположением нужный визуальный ритм, повесил в центре зала на практически невидимых прозрачных шнурах тяжёлые блоки, составленные из работ. Этими блоками я пытался создать «нереальную» материализацию, как будто мегалитические плиты левитируют в воздухе. Некоторые работы разместил, нарушая привычную экспозиционную логику: поперёк угловых стыков стен. Использовал разной интенсивности свет, усиливая нужные мне визуальные доминанты. В общем, комбинировал внутреннее пространство залов как безумный режиссёр… У меня не было цели шокировать зрителя, вывернув экспозицию наизнанку, поставив мир привычных образов с ног на голову, — адептов этих поверхностных стратегий и без меня в мире достаточно. Целью было, если так можно выразиться, — усилить вневербальные смыслы моего проекта «Онтосимметрии»… уйти от любой «прочитываемости», выскочить из зоны всевозможных контекстов… Заодно ещё и активно задействовать, пробудить «спящие» зоны пространства, зоны пассивной пустоты.

Вопрос: *Что вы имеете виду говоря «вневербальные смыслы проекта», «уйти от любой прочитываемости», «выскочить из зоны всевозможных контекстов…»?*

Адиль Астемиров: Знаете, мне всегда было интересно исследовать фундаментальные свойства изобразительного языка, вычленить для себя его неповторимые признаки, инструментарий, механизм воздействия на зрителя. Не секрет, что существует множество работ, где художник пытается рассказывать цветом, тоном, линией и так далее, в редких случаях его

произведениям удаётся сравняться с рядовой литературой. Потому что у слова, повествования, сюжетности — есть свой неповторимый инструментарий воздействия. Не знаю, насколько эта подмена для художника эффективна — рассказывать кистью на холсте. Для меня это — как улицу ломом подметать: в принципе, приноровившись, наверное, можно добиться некоторой эффективности, — но метла, думаю, победит. Кстати, в литературе «рисующие словом» авторы могут быть куда убедительней художников. В детстве я просто дурел от нарисованных словами пронзительных пейзажей Зурбагана. Эти гриновские изображения, для меня были убедительней сотни картин художников-ориенталистов. Примеров множество. Про поэзию просто молчу: там для «среднестатистического» художника просто — «алес капут»! Вспомните, как рисует словом Артюр Рембо в своём «Пьяном корабле». А у Рильке:

По–осеннему

А воздух — словно в комнате больного,
где смерть уже дежурит у дверей.
На крышах мокрых отблески багровы,
как блики угасающих свечей.

Хрипит вода, в канавах набухая,
и трупы листьев омывает дождь.
И как бекасов спугнутая стая,
несутся тучки мимо серых рощ.

Раз увидев (я не оговорился: *увидев!*) такие «стихо–изображения», художнику–рассказчику можно навсегда свои кисточки в окно вышвырнуть. Вспомните нашу «серебряную» поэзию: Гумилёва, Мандельштама, Цветаеву, имя им — легион. То же самое — с музыкальными эпитетами относительно изображений. Иногда слышу о живописи: «какая чудная музыкальная работа!» Да, музыка и вправду в некоторых работах у художников присутствует, но так случилось, что я в музыке музыку больше *слышу,* — это моё мнение. Понятно, что я в стороне оставляю, к примеру, музыку «одной ноты» дзенского мастера «стальной флейты» или всевозможные эксперименты в стиле пьесы «4′33″» Джона Кейджа. Ведь, когда мы говорим о музыке, никому не придёт в голову в качестве примера приводить кейджевскую тишину. Думаю, у музыки есть своя неповторимая, несхожая ни с чем сила, у литературы есть своя, у изобразительного искусства — своя. Я не против присутствия музыкальности, повествовательности, контекстуальности в работах художника. Я вам, Гейдар, при первой нашей

встрече говорил, что для меня интересен в изобразительном искусстве, как я считаю, его главный инструментарий — его моментарное воздействие. Это — как мгновенная, лишённая временной протяжённости, вспышка. Литература, музыка требуют времени для своего развёртывания в нас, их тонкая пошаговая голография требует времени для развёртывания. Первое слово, содержательная часть, заключительное слово… первая нота, финальная нота… начало, конец произведения. Какой бы размер ни был заложен в литературных, музыкальных произведениях, какая бы вывернутая форма ни была бы применена, в них присутствует текучесть времени, незримая нить, на которую нанизывается действие. Неповторимая сторона изобразительного искусства — мгновенное воздействие. Вектор его действия не растянут во времени, не подчинён временной протяжённости. Исследуя язык визуальных инструментов, я обнаружил ту уникальность, которая мне близка, которая мне понятна. Это скрытая сила мгновенного воздействия, вектор которой направлен от нас и к нам одновременно. Наша зрительная проекция, направленная *на работу*, и проекция работы, направленная *на нас*, соединяются, и в точке этого соединения создаётся особая среда, где может возникнуть вспышка Сверх-симметрии. Онтологический свет этой вспышки может открыть для нас неведомое, доселе закрытое, пространство. Не знаю, понятно ли объясняю, — посмотрите, по какой я шаткой дорожке двинулся: пытаюсь перевести в слова непереводимое. Для этого нужен не я, а кто-то вроде Мерло-Понти… Ладно, продолжу раз начал… Это как две стрелы, одномоментно выпущенные друг в друга, в одну точку, в одну координату: *от* нас — и *в* нас. В точке их встречи может возникнуть моментарное сверхнапряжение, вспышка сознания, сверх-инсайт, та сила озарения, которая даст возможность пронзить-прорвать экран псевдо-реальности, даст шанс хотя бы на миг соприкоснуться с Подлинной Реальностью.

Почему проект называется «Онтосимметрии»? Это просто подходящий термин. Я его сам создал. В нём нет никакой зауми — просто соединил понятия ontos — сущее и symmetry — соразмерность. Не ищите в нем непостижимого смысла… онтосимметрии — и всё.

Есть ли сложности в создании подобных работ. Да, есть, они свои, специфические. При создании надо постоянно отслеживать, контролировать внутренние напряжения, исходящие от работ. Имею виду именно напряжения, исходящие от работ, а не популярную сегодня, «всеисцеляющую» таинственную «энергетику», которой заряжают свои артефакты всевозможные арт-шарлатаны, адепты Кашпировского. Все мы знаем, что любой наблюдаемый нами объект, несёт-передаёт многослойную информацию, — в этой многоуровневой трансляции также присутствуют, разной силы воздействия, внеконтекстуальные напряжения. Не знаю, как словами это объяснить. Могу совсем «по-дубовому» — умных слов, к

сожалению, у меня нет. Вот представьте, что, к примеру, ощущает зритель, перемещающийся в разных архитектурных пространствах. Вот он двигается, попадает в прямоугольное помещение, потом в бесконечный узкий коридор, дальше — в круглый, лишённый углов зал, идёт по лестницам вверх или вниз, потом попадает в тёмный чердак с треугольным потолком и так далее … Последовательность помещений не важна. Важно представить, как по-разному эта пространственная геометрия воздействует на восприятие. Давайте проявим творчество: добавим ещё ко всему этому разные детали — панорамные окна, цвет, текстуру стен, арочные проёмы, гигантские стеклянные купола, подсветку и так далее. Видите, как даже эти, нами внесённые вспомогательные детали, начали работать, как они усиливают, дополняют или, наоборот, ослабляют, переформатируют, перенаправляют исходящие из организованного нами пространства напряжения. Уже на этом примере легко представить, как можно конструировать, управлять исходящими проекционными напряжениями, как строить композиции воздействия. В работах художника так же есть своя, выстраиваемая пространственная геометрия, своя, управляемая им, механика воздействия. Я, понятое дело, не пытаюсь насильственно управлять безбрежным внутренним океаном наблюдателя. Я просто работами создаю среду, в которой может произойти отклик на мной созданное. Что откликнется внутри наблюдателя — мне неведомо. Какие конструкции выстроят его сознание, подсознание, надсознание — я не знаю. Мои работы ни к чему не принуждают, ничему не учат — они просто предлагают. Предлагают на время сменить привычный ракурс восприятия, побывать там, где не был, заглянуть за пределы линейного времени.

Возвращаясь к специфическим сложностям создания работ… Работая, надо материальным создавать не материальные конструкции, создавать проекции, исходящие от работ, пытаться трансформировать цвет в свет — как бы возвращая цвет к своему первоисточнику. Комбинировать текстуры, работать с фактурами теней и так далее. В общем, создающий онтосимметрии создаёт, формирует эти силовые напряжения.

Вот мы говорим, к примеру, о симметрии. Но понятно же, что даже всем нам по учебникам знакомую симметрию невозможно изобразить: она не материальна. Я имею в виду изобразить саму симметрию — не картинки симметричных геометрических фигур, не схемы, определяющие симметричное расположение предметов, — а *саму* симметрию.

Если говорить совсем просто: онтосимметрия — это как два отражения, преломляющиеся в направленных друг на друга проекциях. Онтосимметрия происходит не на плоскости работы, она возникает между работой и зрителем.

Гейдар Джемаль: Буквально этими словами я объяснял одному зрителю… Он сказал: «Мне очень понравилось то, что вы говорили, не могли бы мне объяснить, что такое онтосимметрия?».

Я ему сказал буквально эту фразу: «Онтосимметрия — это симметрия между картиной и зрителем».

А он: «И всё?»

Извините, говорю, больше ничего не прибавишь… (смеётся)…

Адиль Астемиров: Да, это смешно… Знаете, устав объяснять, что я изображаю в работах, решил простым человеческим языком написать такой труд, — типа витгенштейновского «Логико-философского трактата», — такую «объяснительную записку» к совершённому, чтобы истинность изложенных в нем мыслей была неопровержимой и окончательной.

Я пытался переводить в слово что делаю — но это у меня достаточно нелепо получалось. Я перечислял все возможные, как мне казалось, «сверхглубинные» свойства мной создаваемого. В итоге рождалось много словесного «шороха», но главную суть я не мог передать словами, отобразить, — суть всегда ускользала… Я писал что-то наподобие: «Цвет не упраздняется, цвет трансформируется в свечение, алхимическая эссенция цвета… свет, создающий онтосимметрию, … не минималист, не монохромист... создаётся предельно максимальное… работы не являются самоцелью, работы рождают особую среду, исходящее от работ напряжение структурирует сверхсреду, где происходит…» и т.п. Я читал мной написанное и понимал, что это отражение какого-то бреда, что мой текст походит больше на сумасшедшую бухгалтерскую книгу, в которой дотошно перечисляются произведённые мною действия, не имеющие отношения к сути, — это было какое-то безумие. Как только я облекал в слова главное, пульсирующую особой жизнью суть, — эта суть, как птица, сбросив тяжесть ненужных слов, улетала на территорию, не имеющую обозначения. Пытаясь ухватить словом её скрытый смысл, я безуспешно бежал за ней по кругу, — и своим движением чертил бесконечную окружность, cyclus…

От этого моего неудачного «описательского» опыта, от бега за сутью по кругу, осталось только одно слово — «цикл» (cyclus — круг, окружность) в названии проекта: цикл «Не имеющие обозначений»…

Ещё немного интересного… Мне на выставке кто-то из зрителей сказал: «Мы ожидали увидеть что-то по-настоящему восточное, исламское». Я в ответ спросил: «А что вы ищете в моих работах? Дебильный лубочно-шутовской набор атрибутов, который профаны воспринимают как истинно восточный… Типа картинку маслом а-ля чудеса Востока, где крепкие

бородатые мужики в ярких чалмах, в парчовых одеяниях, украшенных килограммовыми изумрудами, с кривыми саблями на поясе возлегают на азиатских коврах, их окружают, замотанные в драгоценный шёлк, тонкие, будоражащие воображение, печальные женщины (понятно женщины Востока должны быть непременно несчастны). Давайте добавим к этому дебилизму мальчиков-рабов с павлиньими опахалами и не забудем в этот липкий щербет подбросить лишённую европейской геометрии утварь… Ну там всякие восточные тазы, подносы, кувшины, кальяны… И ещё невиданные фрукты-ягоды… Плодов должно быть обязательно очень-очень много — это же Восток, Азия, там жарко, там ничего делать не надо, там всё само по десять раз в году вырастает… Я ничего не забыл?»

Этих, приписываемых любому народу, «достоверно точных картинок», рождённых «коллективным сознательным», полно. Знаете же такие тупые штампы типа — в России двенадцать месяцев идёт снег, медведи толпами по улицам ходят, все русские люди поголовно тазами водку хлещут, куда ни глянь — везде Петрушки друг друга дубасят балалайками и так далее… или французы часу не могут прожить без лягушатины и баб… Короче, могу перечислять бесконечно все эти идиотские штампы, но не буду…

Кстати, на тему принадлежности к культуре разного рода национальных атрибутов у Борхеса есть интересное высказывание. Он в статье «Аргентинский писатель и традиция» пишет, что в работе «История упадка и разрушения Римской империи» Гиббон заметил, что в Коране, книге исключительно арабской, нет ни одного упоминания о верблюдах. Давайте простим Гиббону и Борхесу плохое знание Корана: там есть, и не одно, упоминание верблюда. Давайте также простим им фундаментальное непонимание отношения людей ислама к Корану: Коран — это внечеловеческий императив, и понятно, он не может быть «книгой исключительно арабской». Но я хотел поговорить не об этом. Мне понравилось, как в этой статье Борхес проявляет своё отношение к поверхностной национальной атрибутике. Он пишет, что арабы знать не знали, «что верблюды — это что-то специфически арабское, эти животные были частью повседневной действительности, самой по себе ничем не примечательной», и что, в отличие от араба, фальсификатор-турист первым делом «выставит» верблюда и начнет прогонять целые караваны верблюдов через каждую страницу. Борхес писал, что араб знал, «что можно быть арабом, не сидя на верблюде...»

Здесь вспомнился ещё один эпизод близкий к этой теме. Он произошёл у меня не на этой выставке. Подходят ко мне журналист с оператором и задают вопрос: «Что в ваших работах дагестанского?» Я отвечаю: «Если совсем просто и коротко, то ответ такой: человек, который сделал все эти

работы — дагестанец, кумык! В принципе, этого уже достаточно. Ладно, давайте я расширю свой ответ…»

Обращаюсь к журналисту: «Вы работаете со словом — вам, может-быть, так будет более понятно. Давайте представим, что весь окружающий нас мир со всеми его познаваемыми и непознаваемыми слоями, со всей его трансцендентной основой — это такой глобальный, бесконечный, не имеющий границ, текст. Восприятие человека — это как незримые “кавычки”, которыми он вычленяя, усваивает, запоминает из этого текста фрагменты… Творческий человек ещё и пытается воспроизводить эти фрагменты, репрезентировать их как своё творчество… Уже при первом выборе фрагментов человек этими “кавычками” делает видимым своё присутствие, обнаруживает для окружающих себя. Так же он этим присутствием транслирует свою этнокультуру, свою национальную принадлежность. Наш выбор, наши “кавычки” — это не игра слепого случая, не абстрактно-хаотичные кружева стечений обстоятельств. За всем этим выбором стоит наше — кто мы, откуда мы, кто наши Па-Па, Ма-Ма, кто наши предки... какой у нас родной язык... и так далее»…

Потом обратился к оператору: «Вы работаете с камерой, замените в моей развёрнутой метафоре образ кавычек на рамку видоискателя, а безграничный текст — на не имеющую границ картину. Ваш выбор, захват объектов в рамки видоискателя — это и будете вы.» Не знаю, поняли они меня или нет. Я очень старался донести свою мысль…

Вопрос: *Этот сложный окружающий нас мир, природа, для многих художников становятся источником вдохновения, материалом для их творчества. Сегодня, в связи с новыми тенденциями в искусстве, слышишь, что этот подход поверхностный. Или слышишь: «Не важно, реалистично или абстрактно изображает художник окружающий нас мир, — важно как раскрывается тема и что вкладывает автор в свою работу». Как вы думаете, актуально сегодня отображение художником реалистичности окружающего нас мира?*

Гейдар Джемаль: Исламская традиция, основанная на Коране, отличается тем, что в ней рассеяна масса примеров, ссылок на природу. То есть ислам, будучи наиболее метафизической из всех традиций, наиболее проводящим грань между абсолютным и относительным, вместе с тем парадоксально, для иллюстрации Абсолютного, для иллюстрации метафизики, даёт огромное количество ссылок на *сотворённое* — на природу как на знамение (аят — «знамение»). «Это вам знамение от Господа» — говорится там по поводу воды, которая опускается сверху, потом испаряясь, поднимается обратно

(круговорот воды), по поводу деревьев, по поводу морей, — всё является аятом–знамением.

Иными словами, Коран ничему из того, что он берёт для иллюстрации, не придаёт самостоятельной ценности. Это такой специфический подход, который кладёт чёткую грань между метафизикой Единобожия и всякого рода космизмом, природолюбием, языческими религиями, которые обожествляют видимое и исповедуют культ такой чувственной реальности. В Коране очень сбалансирована пропорция между значением *видимой* реальности как иллюстрации, и абсолютным, непререкаемым *невидимым*.

Нет никакого монашеского негатива по отношению к сотворённому, характерному для гностиков, манихейцев, которые считали, что мир от дьявола. Такого нет. Мир — это прекрасный организм, созданный как знамение того, что неизмеримо более прекрасно и несравнимо. Знак, данный нам от Бога. Этого больше нет нигде, ни в одной традиции...

Вопрос: *Сейчас публикуют много прогнозов на будущее. Как к этому относится исламская традиция, к предсказаниям на будущее?*

Гейдар Джемаль: Все прогнозы, которые сейчас делаются, исходят из позиции, что прогнозирующие знают Час (то есть Час — с большой буквы, как написано в Коране). В Коране сказано, что никто не знает Часа. Но это не потому, что спор об одном и том же «часе». Дело в том, что есть два варианта или две версии истории. Одна версия истории — брахмано-жреческая с её циклическими ритмами, в которой существует уже определённое представление о том, что когда должно совершиться, потому что они отслеживают это по своему глобальному звездному календарю, то есть пребыванию солнца в определённые промежутки времени в разных знаках зодиака…

Традиция всех наших пророков — антициклична. Это традиция уникальности, традиция неповторимости; потому что циклизм — это доктрина жрецов Ваала, язычников, фарисеев, которые верят в стагнацию, в застой. Они верят в застой, как в избавительное, искупительное средство от энтропии…

Вот Ницше, например, открыл идею «вечного возвращения» — для него это была ослепительная, сверкающая идея, которая спасала его от ужаса Ничто.

Он гулял по берегу озера, и у скалы, как он вспоминает, ему вдруг пришла идея «вечного возвращения одного и того же». Вдруг он понял, что смерти нет, потому, что *это*, что есть, вернётся опять: это озеро, эта скала, этот я.

В чём же тогда заключается задача? Повысить напряжённость *этого* момента, чтобы это всё возвращалось более и более «качественное», более высокое.

После этого его как бы захлестнуло, затопило чувство освобождения от Рока. То есть Роком он хочет освободиться от Рока: возвращением одного и того же он хочет освободиться от того, что Рок приговаривает к небытию. Он не понял только одного — что он прошёл по старой дороге жрецов Ваала, он повторил старую ошибку язычников. Бежать от смерти в повторение одного и того же — это не бегство от смерти, а замаскированная форма гибели. Ему бы надо не бежать от смерти, а полюбить смерть. Ему бы надо принять смерть и полюбить её как некую альтернативную точку всей той пошлости и ничтожеству, которые он так ненавидел. И вот эта смерть, когда наводишь на неё, как бы «зумом» приближаешь, — она вырастает на тебя и оказывается, что это не чёрная точка, а громадный цветок, громадная божественная роза. И в центре её сияет одно исключительное имя — Аллах. Вот — уникальное. Вот эта точка, которая не совпадает ни с чем, — налетает, разрастается, и ты видишь лепестки, тысячи лепестков этой розы. Она охватывает тебя. Эта роза не имеет ничего подобного ей — она неповторяема, уникальна, стоит отдельно от всего, не тождественна ничему, не похожа ни на что: Аллах ведь не имеет сотоварища. А вечное повторение равного — это сотоварищ следующему или предыдущему моменту.

Древние персы верили во Время с большой буквы — в просто гигантский вращающийся небосвод… Они верили в «крышку», вечную абсолютную крышку... А истинные монотеисты эту крышку «взрывают», снимают.

Потому что возможность безгранична, и всё, что проявляется, не может быть повторено точно: оно всегда немного видоизменяется. Поэтому не может быть реинкарнации, не может быть возрождения на Земле в теле. Потому что человек, по их учению, должен проходить после смерти другие миры. Он никогда дважды не попадает в одно и то же место. Его дух проходит в следующий мир, манифестируется в других формах. «Не о том вы говорите, господа…». То есть они говорят о прохождении духа в какие-то другие миры. Но вы поймите, что Гейдар Джемаль или Адиль Астемиров, — они *здесь* и умрут тоже *здесь*. То, что сделается с их духом или телом, — это уже совершено не важно. Эти вот молекулы перейдут ли в травку, в коровку, или дух улетит куда-то в другой континуум…

То, что было сейчас нами *здесь* — умерло, легло в землю и ждёт Страшного Суда. И никто не будет вызывать наш дух или наши молекулы из каких-то других измерений. Поднимемся ли мы на Страшный Суд — только это важно. А они всё время толкуют о перипетиях каких-то периферийных вещей, которые на самом деле составляют «аспект Урана» в нас, но не нас

самих. А то, что сделается с нашим духом, с элементами нашей психики, нашего тела... какое это имеет отношение к тому, что мы живём здесь?

Адиль Астемиров: Получается, таким образом ими снимается наша глобальная ответственность за наш ежесекундный выбор, они упраздняют нашу реальную геометрию присутствия здесь?

Гейдар Джемаль: Ну да! Они просто выносят за скобки самое главное — то, что отличает нас от статуи. Они так же могут сказать: «Вот статую разбили, ну склеим — осколки же есть… увезём, склеим, другую комбинацию вставим». Но та статуя, которая сейчас, сию секунду стояла, — неповторимая, — её больше не будет. А вот эту неповторимость статуе придаёт только наш взгляд на неё. Если исключить наблюдающего, то неповторимости у статуи никакой нет, потому что её конфигурация лишается смысла. Вне эстетической оценки свидетеля — длинна ли статуя, коротка ли, — это никого не интересует. То есть всё опять-таки заключено в этой точке, которая есть только *здесь и теперь*. Не длительность Вечности, а точка, не имеющая времени, — вот Вечность Аллаха. Именно эту искру Он вложил в Адама, когда Он его творил... Это то, что отличает статую от человека, — *точка неповторимости*.

Вопрос: *Как назвать ту силу, яркость, искру, которую Аллах закладывает в каждого человека? Как это происходит? Почему один человек талантлив другой нет?*

Гейдар Джемаль: Сама по себе эта искра или точка не является *индивидуальной* собственностью и не является *множественной*. Это одна чёрная точка свидетельствования, которая просвечивает через многие как бы налагающиеся голографии, тела множества существ, которые проходят, перекрещиваются, создают какую-то перспективу. А точка у них — одна. Но когда мы смотрим на человека, нам кажется, что эта точка — *его*, она — в нём. Потом смещаем фокус — и видим, что точка одна, но её делят очень многие, заполняющие перспективу, тела. Но каждый из нас ощущает эту точку как свою собственность…

Талант — на самом деле это несколько компонентов. Вот есть уровень телесный, есть уровень психики, и есть лежащие еще выше над-психические слои. Это всё должно быть обильно, но этого мало: с этим «чернозёмом» надо вступить в отношения. Вот если эта точка переживается остро внутри себя, то она может вступить в отношения с телом, психикой, духом. То есть

внутри себя надо вступить в отношения со своим бессознательным, со своим рациональным началом, со своим телом… Талант — это способность человека относиться с огромной дистанции к тому, что его наполняет, видеть это не как своё собственное Я.

Например, вот обычный, наивный человек считает: «Тело — это я, психика — это я». Он себя не отличает от этого, он ничего не может проявить. А художник знает, что психика — это не он, это некий материал, который в него вложен и который можно разобрать, вывести наружу, убрать эти белые пятна, чтобы человек не был сам для себя «чёрным ящиком». Обычный человек — сам для себя «чёрный ящик», или кот в мешке. Он полагает, что он — большая загадка, думает: «Я — это моё тело, Я — это моя душа, Я — это мои воспоминания, как я бегал маленьким за бабочками босиком по траве с сачком…» Он сладко тешит себя мыслью, что он непостижим, загадочен. При этом у него есть «демократическое убеждение», что все мы одинаковы. Он думает, что он загадка, но достаточно опытному милиционеру на него внимательно посмотреть, — и этот опытный милиционер его читает как открытую книгу и знает всё, что он думает, что он будет думать, что он вчера делал и завтра собирается делать. Естественно, такой человек ничего сотворить и сделать не может, потому что он же себя не отделяет от себя. Своё настоящее Я от своего ненастоящего Я. Поэтому для него всё одинаково значимо, важно и наполняет всё его существование.

А у художника есть дистанция — им владеет эта дистанция, дистанция ему диктует некий вид деятельности по «разведке и наведению» на опыт. Художник в некотором смысле «геолог», потому что он опускается в тёмную глубину себя, «разведывает» там. Спускается — как субъект — в шахту. Он «шахтёр», он «геолог». Он опускается в «подземелье» себя, которое — не он, которое может развалиться и захоронить его. Вот, думаю, что именно в этом... А сама-то точка, как я уже сказал, неделима. Каждый из нас чувствует, что эта точка только его, вместе с тем Аллах знает, что эта точка — это Он сам…

Вопрос: *А что индийские индуисты имеют в виду под понятием Атман? Какое отношение, по их мнению, имеет Атман к этой точке в нас?*

Гейдар Джемаль: Это не точка, это совсем не имеет отношения к этой точке: эта точка точно так же противостоит Атману и Брахману, как и камню и ящерице, — она противостоит всему… Индусы говорят о чём угодно, только не о том, о чём единственно имеет смысл говорить. Почему? Потому что все эти языческие религии настолько ненавидят и боятся смерти и «перехода через порог», что они говорят о вещах, которые, как им кажется, никогда не

исчезнут, что это принадлежит к «первоэлементам существования», к Атману, к Логосу, — под Атманом они имеют в виду то, что соответствует в авраамической традиции Логосу. Но дело в том, что Аллах может упразднить Логос. Как бы Логос ни включал в себя всё — даже основание этого «всего» Аллах может упразднить. Логос, согласно метафизической доктрине, ниже чистого Бытия. То есть сначала выводится чистое Бытие — до всякого смысла и знания, а уже под ним, как его проекция, появляется Логос, который содержит в себе семена всех вещей. Само Бытие стоит выше Логоса, оно «темно» для него. Логос не может отразить в себе чистое Бытие. Логос — это сфера, а чистое Бытие до этой сферы, оно неопределимо. Это согласно платонической и индуисткой традиции. В исламе Логос играет служебную роль**…**

Вопрос: *Хотелось бы понять. Люди рождаются с неравными способностями, с неравными возможностями… Случайно ли это? Заложенное в людях неравенство — это простая случайность?*

Гейдар Джемаль: О случайности — это очень интересный вопрос. Но здесь, опять же, радикально надо решать — как с несовместимостью дня и ночи. Если есть случайность, то она есть во всём и всё случайно, — и тогда существует Рок и правы жрецы. Если мы находимся на позициях монотеизма и считаем, что всё вокруг нас — это знамение этого тайного, невидимого, неопределимого принципа свидетельствования, то случайности нет. Случайность не может быть знамением — что она «знаменует»? Она просто указывает на хаотизм и бессмысленность бытия. Либо бытие бессмысленно, тогда то, что один гений, а другой дебил, — это случайность. Либо бытие не бессмысленно, тогда это не случайность — это из числа знамений... И действительно, неравенство способностей исламом признаётся и утверждается как одно из знамений. Все вещи равны перед Аллахом, потому, что Он не есть ни одна из них. В этом смысле все равны. Но между собой они, естественно, не могут быть равны. Этот сложный мир несёт на себе печать Тайной мысли Аллаха. Всё является знамением, потому что всё является посланием Аллаха от самого себя самому себе о самом себе, — по словам Ибн Аль-Араби, а буквами в этом послании являются люди, ангелы и звери…

Вопрос: *В последнее время мы часто слышим про кризис современного искусства. Где и в чём вы видите выход из кризиса для художника?*

Гейдар Джемаль: Дело в том, что по мнению очень многих художников — и тех, кто занимается искусством, и тех, кто коммерциализирует искусство, —

сейчас наступил такой кризис. Потому что, во-первых, искусство как ремесло стало доступным очень многим. Существует индустрия подготовки художников: художественные центры, школы, институты, где на прикладном уровне людям дают довольно-таки серьёзную ремесленную основу профессиональную, определенную «хватку» о том, как делать вещи. Людей, которые умеют ловко рисовать, стало много. Если мы посмотрим, что делается на Монмартре или в переходе Арбатской площади, — сотни бойких людей рисуют, на первый взгляд, убедительно. Это, конечно, на первый профанический взгляд. Людей, которые ищут, как бы нарисовать «понеожиданней», запустить «новое», стало тоже очень много.

С другой стороны, существует система управления этим процессом. Сидят люди, которые решают, какие тенденции будут на рынке искусства, что «будет стоить», что «будет не стоить». Они проводят всё это в жизнь. Фактически искусство превратилось в одно из мощных средств формирования социума — но оно и было мощным средством формирования общества, но немного в другом плане. Художник, который, допустим, раскрашивал ткани тысячу лет назад или рисовал какие-то религиозные символы своего народа, — этот художник просто выводил наружу то, что наполняло подсознание его коллектива. Потом, через века, художник стал активно вмешиваться в подсознание и стараться его формировать, формировать коллективное бессознательное через некие парадигмы, предлагаемые от индивидуума коллективу. Не коллектив находит индивидуума как некоего своего глашатая, а уже индивид идёт и предлагает… Но со временем и то и другое направление совершенно очевидно деградировали. В 20 веке если ты хочешь выразить коллективное бессознательное, то ты должен уходить в китч, в соц-арт, который тоже является формой китча. Но коллективное бессознательное перестаёт желать узнавать себя вот в этом предлагаемом как бы самовыражении. Люди приходят и смеются над тем, что должно выражать их коллективное бессознательное, потому что это уже оторвалось, не имеет связи, уже нет адекватности. Они видят соц-арт, китч и отказываются узнавать в нём себя. Они видят это как карикатуру. Соц-арт и подобные направления эксплуатируют коллективное бессознательное на сломе эпохи, либо поиски современных художников носят крайне изолированный, узко профессиональный характер, и эта попытка воздействовать уже не становится массовым достоянием, она превращается в некоторый ход для знатоков… Или те, кто работает в направлениях поп-арта, — они уже, скорее, соратники массовой рекламы, ловкие «бизнесмены». Это, так сказать, социальный «мета-феномен». Здесь необходим мощный прорыв. Каким образом его совершить? Это вопрос.

Я считаю, что Адиль Астемиров прямо решает этот вопрос. Он преодолевает и фигуративное, и нефигуративное искусство. Его творчество мы не можем, например, назвать «абстрактным». Это не абстрактное искусство, это не авангардизм. Да, есть, казалось бы, какие-то внешние ассоциации, то есть поверхностно, для человека, не сведущего в искусстве, зрителя с улицы, — для него это попадает в категорию авангарда, нефигуративного искусства… Тем не менее в работах присутствует — причём присутствует не как личное достояние, а как некое начало такой инициативы, как школа, как методологический подход, — присутствует некая энергия, которую мы не находим у «нефигуративных» авторов. Допустим, мы приходим к «нефигуративщикам» и видим: вот сварены листы железа, или вот там зеленые и красные полосы по белому, — бесспорно, это какое-то искусство, да. Но чем оно характеризуется? Оно характеризуется каким-то рафинированным и психически необоснованным поиском, как бы «арифметическим просчётом» исчерпания возможностей и абсолютной незаряженностью энергией. Далее, если мы возьмём фигуративное искусство — искусство Астемирова, очевидно, не попадает и сюда. Это нечто иное. Это что-то другое. А что?

Адиль Астемиров, по его собственным словам, много изучал конфигурации окружающих поверхностей, субстанций: камни, скалы, кладку стен в аулах, выгоревшую на солнце, расслаивающуюся окраску глинобитных домов… Но мы видим, что здесь не просто работа с подсознанием, которое, как в пятне Роршаха, находит какие-то ассоциации в конфигурациях светотеней. Это нечто другое. Здесь есть одна мысль, которую я услышал от зрителей и хотел бы воспроизвести: она представляется мне очень глубокой мыслью. Нет в природе ничего такого, что мы могли бы взять и повесить у себя на стене, — и при этом чтоб через час не завыли, что это нас достало. Например, взяли кусок стены, кусок штукатурки, оправили и повесили на стенку. Не через час так завтра — но вам точно захочется это снять. Это не преображённая вещь. Она может быть занятной: может, к примеру, если человек сидит в тюрьме, он будет смотреть на это пятно и пытаться уйти от действительности, воображая, что это дракон, или какие-то лица, выплывающие из глубин бессознательного. Но это уже сознательная, психическая, даже можно сказать — психиатрическая работа. В действительности сам по себе ни один предмет природы не может быть искусством. Он обременяет. Вот некоторые говорят: «А вот мне понравился какой-то камень, и он мне не надоедает, я его подобрал, и он у меня 30 лет есть…» Да, он вытащит этот камень раз в месяц и опять положит обратно. А если его посадить напротив этого камня, то он взвоет. Посадить вот в камеру, где он будет вынужден смотреть на этот красивый интересный камень, — очень быстро взвоет. По одной интересной причине. Природа

страшно *вампирична*. Когда мы имеем дело с каким-то куском природы, с какой-то случайной конфигурацией линий, пятен, — да, хорошо, — если посмотрели две минуты и дальше пошли… Почему японцы всё время меняют конфигурацию камней в своём саду: невозможно! Вампирично…

Чем отличается истинное искусство? Истинное искусство отличается тем, что оно *даёт*, а не забирает. Вот работы Адиля заряжены таким светом и такой энергией, что, используя ходы природы в организации таких вот «идеограмм», его творчество на самом деле это преображает и из минуса делает плюсы. Никогда в природе вы не найдёте такого предмета, который бы вас не утомил, не высосал, не обескровил, если вы с ним остались один больше чем на сутки. С работой Адиля Астемирова можно остаться на протяжении всей жизни в одиночке — и она будет вас заряжать, заряжать и заряжать…

И если мы выйдем за скобки сложных искусствоведческих анализов, в конечном счёте вопрос стоит такой: можно ли повесить это у себя?

Работу Адиля Астемирова можно повесить у себя — и быть счастливым этим. В то время как о большинстве художников этого сказать нельзя. На большинство художников хорошо прийти посмотреть, как кусок природы в саду…

Адиль Астемиров: Про кусок природы — почему-то вспомнился Хайдеггер: у него есть очень красивый образ куска скалы.

Кстати, о камнях… Знаете, я из поездок в горы, на море — в общем, на природу — постоянно привозил какие-то: камни, мхи, ветки, ракушки, аммониты. Как положено, всякую очень жизненно необходимую для художника всячину. У аула Чираг есть скальная стена, по цвету как золотая, отражающая свет солнца, вертикальная мергелевая осыпь, — как в фильме «Золото Маккены». Я, понятно, не удержался, влез на неё, снял маленькую драгоценную пластину и положил в карман своей штормовки. Приехав домой в Махачкалу, первым делом вынул этот бесценный волшебный дар природы. И увидел, что держу в руках какой-то совершенно невзрачный, до неприличия обыкновенный, серо-охристый кусок камня! Я не мог поверить своим глазам: я рисковал жизнью — и…?! Это было так удивительно — словно любимые родители своего ребёнка обманули…(смеётся)

Гейдар Джемаль: …Камни, которые, как нам казалось, поднялись над уровнем случайного объекта, — ничего подобного. Произведение искусства можно переместить из Москвы в Нью-Йорк, из лачуги в музей, из музея — в лачугу. Оно равно само себе. А любой предмет не-искусства — контекстуален, он работает в зависимости от контекста. Или не работает. Очень многие художники не поднимаются над уровнем контекстуальности.

Я так понимаю, в проекте Адиля вот эта симметрия между объектом и зрителем — это как раз и есть выражение *внеконтекстуальности* объекта... Собственно говоря, внеконтекстуальность объекта была главной двигательной задачей художника всегда, во все времена. Художник стремился создать объект — человек рождается в мире объектов: колыбель, соска, книга, камень… Он видит, что объекты сами по себе ничего не значат, они — «игровые», ситуативные. И у некоторых, особо одаренных, художников возникает желание создать объект, который бы не был таким… Он хочет создать объект, который был бы равен самому себе во все времена и для всех зрителей…

Мне кажется, что Адиль вышел на совершенно «золотую жилу» *схватывания* этого. И мало того, что вышел, — он ещё дал этому свое название: «симметрия между зрителем и объектом». А это ещё означает и симметрию между объектом и временем, в котором он находится. *Равенство самому себе* — это отличает объект искусства от всех прочих объектов.

Вопрос: *Адиль, творчество — это вообще задавание каких-то вопросов себе или кому-то? В основном, себе ты задаёшь какие-то вопросы? Как ты на свои вопросы отвечаешь?*

Адиль Астемиров: Нет. Мне кажется, здесь отсутствует качественный промежуток между вопросом и ответом.

Вопрос: *Всё время вопрос?*

Адиль Астемиров: Нет. Всё время вопрос и всё время ответ — одновременно.

Вопрос: *Человек часто в своей жизни бросает вызов — не примитивный чувственный вызов с оттенком истерики типа «его бросают люди по сто раз на день», а вызов жизненным обстоятельствам, судьбе и т.д… Кому и чему люди бросают вызов?*

Гейдар Джемаль: Я хотел бы тут сказать, что на самом деле 99% — даже не 99, а 99,99 — конечно никакой вызов не бросают каждый день кому-то и чему-то. Это не так. На самом деле жизнь обычного человека полна уклонений от вызова, и он занимается только тем, что стремится найти компромиссные решения. Когда он встаёт, открывает глаза, и когда он засыпает, — он ищет способ ухода от вызова. Но сейчас у людей очень сильный комплекс неполноценности. Они чувствуют, что что-то, может, не

так, что надо оправдать себя, что чего-то от них ждут… «Человек — это звучит гордо» — надо что-то делать. Возникают такие вот «завихрения». Очень большое количество людей напористо представляют, что им что-то нужно, что они что-то значат и всё такое...

Это создаёт новую обстановку, когда трудно отличить золото от того, что блестит. Не то чтобы совсем трудно, но — труднее. Раньше всё это очень чётко делилось. Люди, которым было что-то нужно, назывались «нонкомформистами», богемой, — они стояли как-бы особняком. Теперь всё это рассыпалось. Теперь на твою презентацию приходит генерал МВД и объявляет, что ты — великий художник. Зампрокурора страны говорит: «Вот — великий художник!» Какое имеет отношение прокурор к художнику?! Никакое. Но он чувствует, что ему, должно быть, что-то нужно. На самом деле ему нужны вполне понятные вещи. (смеётся) Но он чувствует, что теперь этого недостаточно.

Сейчас выродилась попытка художника воздействовать — как скажем, это было триста или двести лет назад, — индивидуально на коллективное бессознательное, формировать его или, наоборот, его выражать. Ясно, что все столбовые дороги искусства исхожены. Ну, прежде всего потому, что как только искусство «вошло в массы», — оказалось, что между массами и искусством такая бездна, такая огромная дистанция между человеком с его потребностями и искусством. Это раньше люди ничего об искусстве не знали, а теперь, когда все о нём «всё знают», и это стало обыденным. Оказалось, что как ни «подкати» к людям — от них ли возьми, или им дай, — всё получается, что-то не то… Нужна новая эмансипация от «человеческого», от гуманистической стихии. Об этом ещё писал Ортега-и-Гассет в 1925 году в своем эссе о дегуманизации искусств[1]. Но он это неправильно сформулировал: он считал, что дегуманизация — это творить профессионалам для профессионалов. Ортега-и-Гассет считал, что таким образом можно преодолеть вот эту, как бы унизительную, «погружённость» в публике, в профанах. Но творить профессионалам для профессионалов — это всё равно не то. Это проблему дегуманизации не решает, а переводит её в сторону. Потому что профессионалы могут быть, в каком-то смысле, ещё больше, в худшем смысле, «гуманизированы». Они начинают, так сказать, в вопросах «технического порядка» растворять проблему.

---

[1]В «Дегуманизации искусства» (1925) Ортега-и-Гассет впервые в западной философии изложил основные принципы доктрины «массового общества», когда складывается система общественных связей, внутри которой каждый человек чувствует себя статистом, исполнителем извне навязанной ему роли, частицей безличного начала — толпы. (*здесь и далее прим. А.М.*)

Я возвращаюсь к тому, где наиболее наглядно содержится исламский элемент в работах Адиля, — в свете (Ан-Нур). Это глубоко исламское понятие. Тема света пронизывает Коран: «Аллах — Свет небес и земли» (Коран, 24:35)

Первое, что поражает в работах Адиля Астемирова, — это принципиальное присутствие света и требование света для того, чтобы смотреть. Именно это. Потому что ни в каких других работах столько света нет. Там может присутствовать колоризм. А вот освободить свет от цвета, освободить от колоризма, — это чисто исламский подход: «Не надо цветов, пусть будет свет!» А это никому не нравится, потому что это универсально. Это не привязка к какому-то «почвенному», туземному уголку типа «вот тут мы поняли: это — Сомали, это — Эфиопия, а это — Папуа-Новая Гвинея… ну а мы, естественно, из Великобритании…». Тут — раз! — и мгновенно выход на такие уровни интерпретации, до которых им расти и расти. Это никому не нравится, поэтому и вопросы к картинам такие, больше характеризующие их задающих: «А где верблюды?»…